


Hans Richard Brittnacher 

Messerstecher und Schwarzbrenner – die Zählebigkeit antiziganistischer und antisemitischer Stereotype in *Peaky Blinders*

— ✂ —

Abstract In the course of six seasons (and a planned final film), the series *Peaky Blinders* follows the rise of a gang of “Gypsies” in Birmingham in the turbulent two decades after the First World War. The gang received its name from the razor blades sewn into their flat caps. With this series, which thematically leans on similar narratives of mafia aesthetics by interweaving family conflicts, criminal violence and political protection, showrunner Steven Knight tries to correct British historiography, which has largely overlooked the share contributed by marginalized groups to the military victory over the Axis powers and to Britain’s economic boom in the interwar period. But it is precisely the portrayal of the “Gypsies” and the Jews as the driving criminal actors of this development that remains entrenched in traditional prejudices. The series, which seeks to rehabilitate marginalized groups, passes off the characteristics attributed to them by the majority, the tendency to violence and deceit, as a decisive contribution to the development of neoliberalism. Seen in this light, the attempt at a historical correction of the historiography is a double-edged gift for the marginalized groups that involuntarily confirms their marginality. The great popularity of the series is due, at least in part, to a misunderstanding.

Zusammenfassung Die Serie *Peaky Blinders* behandelt in sechs Staffeln (und einem geplanten abschließenden Film) den Aufstieg einer Bande von „Gypsies“ („Zigeunern“) in Birmingham in den turbulenten beiden Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg. Die Bande trug ihren Namen wegen der in ihre Schiebermützen eingenähten Rasierklingen. Der Showrunner Steven Knight versucht mit dieser Serie, die sich thematisch mit der Verschränkung familiärer Konflikte, krimineller Gewalt und politischer Protektion eng an vergleichbare Narrative der Mafiaästhetik anlehnt, eine Korrektur der britischen Geschichtsschreibung, die den Anteil randständiger Gruppen am militärischen Sieg über die

Achsenmächte und am wirtschaftlichen Aufschwung Großbritanniens in der Zwischenkriegszeit weitgehend übergangen hat. Aber gerade die Darstellung der „Zigeuner“ und der Juden als die treibenden kriminellen Akteure dieser Entwicklung bleibt den traditionellen Vorurteilen verhaftet. Die Serie, die Randgruppen rehabilitieren will, gibt die ihnen von der Mehrheit zugeschriebenen Eigenschaften, die Neigung zu Gewalt und Betrug, als entscheidenden Beitrag zur Entwicklung des Neoliberalismus aus: So gesehen handelt es sich bei dem Versuch einer historischen Korrektur der Geschichtsschreibung um ein Danaergeschenk für die Randgruppen, das deren Marginalität unfreiwillig bestätigt. Die große Popularität der Serie verdankt sich, zumindest teilweise, einem Missverständnis.

Trotz des knapp bemessenen Umfangs möchte ich mit einer Exkursion in die jüngere Literaturgeschichte beginnen: Als der Holocaust-Überlebende Edgar Hilsenrath seinen Roman *Der Nazi und Friseur* Anfang der 1970er-Jahre veröffentlichen wollte, fand er keinen deutschen Verlag – der Roman musste deshalb in englischer Sprache im New Yorker Verlag Doubleday & Company erscheinen, bevor er erst sechs Jahre später endlich auch die eigentlich adressierten deutschen Leser erreichte. Kein deutscher Verleger hatte sich dazu durchringen können, Hilsenraths Spott über die Idee einer deutsch-jüdischen Symbiose zu veröffentlichen, da er nicht in die Betroffenheitskultur der 70er-Jahre passte. Nachdem es lange gedauert hatte, bis der Holocaust überhaupt auf die literarische Agenda der jungen Bundesrepublik gesetzt wurde, waren jüdische Helden nur als Opfer denkbar: Anatevka-Juden voller Güte und Melancholie, graubärtig, verschmitzt und mit Schläfenlocken. Hilsenraths groteskes und respektloses Spiel mit getauschten Identitäten war zu frivol für eine Zeit, die zwar immer noch antisemitische Vorurteile pflegte, sich deren Darstellung aber in den kulturellen Leitmedien entschieden verbat. Wenn in der Literatur und Kunst der 70er-Jahre Schwarze, Juden oder Roma auftreten, dann zumeist nur beiläufig – und immer nur unter strikter Wahrung ihres Opferstatus.

Das hat sich mittlerweile gründlich geändert. In einer Serie wie *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* erscheinen Juden und „Zigeuner“ – die im englischsprachigen Original zumeist *gypsies* oder *tinker*, nur gelegentlich auch Roma genannt werden, – nicht länger als Opfer, sondern als Täter. Mit ihnen wird nicht Geschichte gemacht, sie machen sie selbst. Sie sind Gangster, die sich nehmen, was sie brauchen, und wer es nicht freiwillig hergibt, bezahlt mit Leib und Leben. „Zigeuner“ und Juden haben sich das erobert, was ihnen in ihrer Opferrolle nach

Überzeugung der Mehrheitsgesellschaft gar nicht zusteht und was man mit einem Begriff der modernen Kulturwissenschaften *agency* nennt:¹ Sie, die Repräsentanten einer Minderheit, nicht etwa die Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft, bestimmen in dieser Serie die Regeln, nach denen gespielt wird, aber sie bestimmen auch, das ist das Provozierende an ihr, wer am Leben bleiben darf und wer sterben muss.

Die Serie *Peaky Blinders*, die 2013 startete, mittlerweile in sechs Staffeln vorliegt und mit einem Film statt einer siebten Staffel abgeschlossen werden soll,² steht in zwei komplementären filmischen beziehungsweise Serientraditionen: Einerseits geht es um Familiengeschichten von Minderheiten (Italiener, Juden, „Zigeuner“) im kriminellen Milieu (wie in *Der Pate I–III*; *The Sopranos*; *Once upon a Time in America*; *Suburra*); andererseits geht es um das historiografische Interesse an jener modernen Kriminalität, die sich in den politisch turbulenten und ökonomisch von Extremen der Armut und des Reichtums geprägten Jahren der Zwischenkriegszeit entwickelte (ähnlich wie in *Babylon Berlin* oder *Boardwalk Empire*). Mit diesen beiden Traditionen ist ein drittes Motiv verschränkt, das des traumatisierten, oft sogar invaliden Kriegsheimkehrers, der in einer veränderten Gesellschaft einen neuen Platz finden muss.

Zu Beginn des Pilots der Serie, in einer Szene von perfekt ausgeleuchteter, düsterer Eleganz, reitet Thomas Shelby, der Held von *Peaky Blinders* – die Einstellung folgt detailliert einer oft gesehenen Szene im Western – ins Chinesenviertel ein, wo eine Frau, der man Wunderkräfte nachsagt, seinem Pferd roten Staub in die Nüstern bläst und es damit verzaubert. Dieses Pferd werde das Rennen am kommenden Montag gewinnen, verkündet Shelby den von dieser magischen Prozedur beeindruckten und offenbar – auf Stereotype ist Verlass – leichtgläubigen Chinesen. Man dürfe Wetten auf das Pferd abschließen, aber möge bitte das Geheimnis für sich behalten. Dieser Vorgang soll sich wiederholen, der Ruhm des siegreichen Rennpferdes sich weiterverbreiten, und wenn schließlich alle auf den Champion gesetzt haben, wird er unerwartet verlieren – und Thomas Shelby, der gewiefte Buchmacher, ein Vermögen gewinnen.

1 Zum Begriff vgl. Latour: Soziologie.

2 Zu Details der Produktion, den Auszeichnungen und zum Erfolg der Serie bei den Zuschauern – das Finale der vierten Staffel sahen 3,6 Millionen Zuschauer in Großbritannien, „the biggest audience for an episode ever“ – vgl. Long: *Modern Company*, S. 48.

Dieser Thomas Shelby, wie ihn die Serie konzipiert hat, ist ein „Zigeuner“ der zweiten Generation. Die der ersten Generation, die von der Mehrheitsgesellschaft abwertend als *tinker*³ bezeichnet wurden, sind noch auf robusten kleinen Pferden – den *gypsy cobs* oder *tinker*, die der Ethnie im englischen Sprachraum den Namen gaben – durchs Land gezogen, haben Kessel geflickt und als kundige Wunderheiler das kranke Vieh kuriert. Die neuen *tinker* sind nicht länger mehr Vagabunden, Hausierer, kleine Betrüger auf struppigen Pferden – Thomas Shelby ist ein aufstrebender und bald Ton und Stil angebender Gangster in den Straßen Birminghams. Seine Erscheinung, im akkurat sitzenden schwarzen, mit rotem Samt gefütterten Kurzmantel auf einem Rappen mit glänzendem Fell, lässt an seinem überlegenen Status keinen Zweifel. Er verzaubert keine Pferde, sondern nutzt, in der Moderne angekommen, den alten Mythos vom „Zigeuner“ als Pferdeflüsterer, um als Gentleman-Gangster Kasse zu machen.

Er verdient an den Menschen, die in der Vergangenheit an Menschen wie ihm verdient haben; er ist König in einer Welt, die seinesgleichen vor dem Krieg nur als Bettler oder als Kleinkriminelle am äußersten Rand der Gesellschaft duldet. Der Krieg – der Erste Weltkrieg, *the Great War*, wie er noch heute im englischen Sprachraum genannt wird – hat die Welt verändert. Das betrifft auch Thomas und seine Brüder: Sie haben sich in den Schützengräben Flanderns und den blutigen Schlachten an der Somme als Einzelkämpfer in unterirdischen Tunneln Auszeichnungen und Tapferkeitsmedaillen verdient – andere, wie seinen Freund Danny, haben die Kriegserfahrungen psychisch nachhaltig beschädigt, er selbst aber ist als Überlebender zurückgekehrt, der sich, wenn auch noch von gelegentlichen Kriegstraumata heimgesucht, in einer neuen Welt behaupten kann. Das Thema des „*damaged*“ man und „*brutalised*“ veteran,⁴ der sich durch seine riskante Kriegsteilnahme einen besseren sozialen Status verdient zu haben glaubt, prägt auch zeitgleich Figuren wie Jimmy Darmody oder Richard Harrow in *Boardwalk Empire* und verweist auf eine gestiegene Aufmerksamkeit für soziale Ungerechtigkeit und kriminelle Methoden ihrer Überwindung.

Tommy befindet sich nach seiner Rückkehr in einem Mehrfrontenkrieg. Einerseits muss er gegen die in seiner Familie noch gültige Tradition kämpfen, das heißt insbesondere gegen das Primogeniturrecht,

3 Zu den Implikationen und Konnotationen von Begriffen wie *tinker* und *traveller* vgl. den Beitrag von Sarah Heinz in diesem Band.

4 Vgl. Smith: ‚Brutalised‘ veterans.

das seinem älteren Bruder Arthur die Rolle des Familienoberhauptes zuweist; zum innerfamiliären Konflikt zählen auch Genderspannungen, die zu gelegentlichen Konflikten mit seiner Tante Polly führen, eine der Frauen, die in den Kriegsjahren an die Stelle der Männer getreten sind und sich als *New Women* einen neuen Status erobert haben.⁵ Sie hat in den Jahren seiner kriegsbedingten Abwesenheit die Geschäfte der Familie geführt und will sie nicht ohne Weiteres wieder an Thomas – noch weniger an Arthur – abtreten. Vor allem aber kämpft Tommy gegen das Gesetz, das in Gestalt des sadistischen Inspector Campbell an Leuten wie ihm die Geltung des staatlichen Gewaltmonopols auch in der Turbulenz der 20er-Jahre statuieren will. Campbell versieht seinen Dienst skrupellos, da Thomas Shelby an eine Waffenlieferung der britischen Armee geraten ist und damit in der kriminellen Welt Birminghams eine bedeutende Rolle spielt. Campbell, der im Auftrag der Regierung zuvor in Dublin irische Rebellen erfolgreich und brutal bekämpft hat, ermittelt nun vorwiegend in dieser Angelegenheit gegen den Shelby-Clan. Tommy kämpft auch gegen einen vormaligen Kriegskameraden, den Kommunisten Freddie Thorne, der nicht nur zu Tommys Schwester Ada eine Liebesbeziehung unterhält, sondern auch die Werk tätigen in Gewerkschaften organisieren will, während den *Peaky Blinders* der prekäre Status der Arbeiter gelegen kommt, um sie bei Bedarf als Helfershelfer bei größeren kriminellen Unternehmungen rekrutieren zu können. Thomas Shelby muss aber auch mit anderen Familienclans um die Vorherrschaft unter den „Zigeunern“ rivalisieren, mit den Lees oder der rumänischen Bande des Aberama Gold. Und schließlich streitet Tommy auch mit anderen Ethnien und Verbrechern um den Einfluss im Revier, mit Billy Kimber, dem Wettbürobetreiber, mit der italienischen Mafia, mit der IRA, mit exilierten russischen Aristokraten, mit jüdischen Gangstern usw. – diese Konflikte geben die Rahmenhandlung für die einzelnen Staffeln vor: In der ersten Staffel, die 1919, im ersten Nachkriegsjahr einsetzt, sind es die innerfamiliären Konflikte, die Rivalitäten mit Billy Kimber und vor allem die Auseinandersetzungen mit Campbell. In der zweiten Staffel, etwa zwei Jahre später, steigert sich der Zwist mit Campbell, hinzu kommen Auseinandersetzungen mit der italienischen Mafia unter Dario Sabini und mit den jüdischen Gangstern unter Alfie Solomons. In der dritten Staffel, die um 1924 angesiedelt ist, gibt innerhalb der italienischen Mafia Vincente Changretta den Ton an und wird zum neuen erbitterten

5 Vgl. Ledger: *New Woman*.

Gegner der Shelbys. Tommys Geschäftsbeziehungen mit exilierten russischen Aristokraten, die von zwielichtigen Mitgliedern der britischen Hocharistokratie unterstützt werden, haben blutige Konsequenzen und nötigen ihn zu einem Abkommen mit den Behörden, die fast seine ganze Familie hinter Gitter bringen. In der vierten Staffel, sie spielt um 1925, ist Tommy Shelby zum ungekrönten König der Londoner Unterwelt aufgestiegen, muss aber, da die aus Amerika angereisten Mitglieder der Cosa Nostra unter Führung von Luca Changretta, dem Sohn des Ermordeten Vincente, den Shelbys den Krieg erklärt haben, sich in die Slums von Small Heath zurückziehen und mithilfe des verräterischen Alfie Solomons den Kampf gegen seine Widersacher wieder von Birmingham aus führen. Am Beginn der fünften Staffel steht der schwarze Donnerstag beziehungsweise Freitag von 1929, der große Teile des von Thomas Shelby angesammelten und legalisierten Vermögens pulverisiert, sodass er wieder auf die traditionellen Einnahmequellen der Erpressung und des Wettgeschäfts zurückgreifen muss, was zu Konflikten mit der schottischen Straßengang Billy Boys führt. Während Tommy eine Karriere als Labourabgeordneter aufbaut, gerät er zunehmend in Kontakt und Konflikt mit Walter Mosley, dem Parteichef der faschistischen Partei; ein im Auftrag hoher Kreise der britischen Regierung, unter anderem des Schatzministers Winston Churchills,⁶ verübtes Attentat auf den Faschisten scheitert, wobei am Ende der Staffel offenbleibt, ob ein Mitglied der eigenen Familie Tommys Pläne verraten hat. Die sechste Staffel spielt am Vorabend des Zweiten Weltkriegs – Tommy versucht mit dem Opiumhandel den amerikanischen Markt zu erobern, was ihn zu schwierigen Manövern mit den einheimischen Faschisten, der amerikanischen Mafia und seinem Cousin Michael zwingt, der ihm den Tod seiner Mutter Polly anlastet. Der rücksichtslose Kampf um ökonomischen Erfolg und soziale Anerkennung hat seine Kehrseite in der allmählichen Amorphisierung der Persönlichkeit Tommys, der immer stärker von Schicksalsschlägen wie dem Tod der Tochter Ruby, von Erinnerungen und Schuldgefühlen heimgesucht wird.

6 Churchill spielt in der Serie immer wieder, wenn auch historisch nicht immer präzise – 1925 war Churchill War Secretary, nicht Home Secretary (Vgl. Smith: ‚Brutalised‘ veterans, S. 282) – eine im Hintergrund einflussreiche Rolle, der seine Hand offenbar auch über Thomas Shelby hält. In Anbetracht der Verehrung, die Churchill im historischen Rückblick immer noch genießt, darf die Unterstellung seines väterlich-patriotischen Wohlwollens auch als Signal an den Zuschauer verstanden werden, Thomas Shelbys Anliegen mit Sympathie zu begegnen.

Generationskonflikte, Bruderrivalitäten, Diadochenkämpfe und Straßenkriege ums Revier sind die aus nahezu allen Mafiaromanen und -filmen bekannten Ingredienzien, ob es um die Corleones aus Sizilien oder um die Sopranos aus New Jersey geht:⁷ Der Underdog hat jetzt das Sagen – das ist das Zentrum der Mafiaästhetik und garantiert die klammheimliche Freude der Leser und Zuschauer, die sich auf die Seite der charismatischen Gangster schlagen, die sich gegen eine Übermacht von Feinden mit Cleverness behaupten, mögen ihre Mittel dabei auch nicht zimperlich sein. Nur dank der Rücksichtslosigkeit und Durchsetzungsfähigkeit von Gangstern wie Thomas Shelby, so erklärt seine Tante Polly dem Barmädchen Claire, bleibe mittlerweile den Frauen ihres Volkes erspart, was sie selbst erdulden musste: Ihre beiden kleinen Kinder wurden ihr fortgenommen,⁸ Tommy bringt ihr immerhin den Sohn zurück.

Zu den Besonderheiten und Verdiensten der Serie zählt ihr Anliegen, in ästhetischer Gestalt Korrekturen an der britischen Geschichtsschreibung vorzunehmen, die bislang weitgehend den Perspektiven der Mehrheitsgesellschaft verpflichtet war. Sie liefert nicht nur einen unterhaltsamen Beitrag zur Kriminalität der 1920er-Jahre, sondern erzählt auch ein bislang unbeachtetes Kapitel dieser Geschichte, in der „Zigeuner“ als Protagonisten auftreten dürfen und es erfolgreich tun. Erstmals wird in einem breit rezipierten Medium der Anteil der britischen „Zigeuner“ an den verlustreichen Kämpfen des Ersten Weltkriegs und am Sieg des Empire betont – das führt in letzter Konsequenz auch zu einer ironischen Demontage des Gegensatzes von Gut und Böse, von Gesetz und Verbrechen: Denn Inspector Chester Campbell, Tom Shelys Gegenspieler, ist ein Etappenhengst und Drückeberger, der Gangster Thomas hingegen – und auch andere Gangster wie Alfred ‚Alfie‘ Solomons – sind veritable Kriegshelden, die ihre Brust mit Orden

7 Vgl. dazu Brittnacher: Frage der Ehre.

8 Die Praxis einer systematischen Kindesenteignung mit dem Ziel der Alphabetisierung und der Disziplinierung randständiger Minderheiten zählte auch in mitteleuropäischen Ländern über Jahrhunderte zu den diskriminierenden Maßnahmen, die Roma, Sinti und Jenische zu erdulden hatten. Das antiziganistische Motiv der kinderstehlenden „Zigeuner“ darf wohl als Entschuldungsnarrativ im Kontext dieser Praxis verstanden werden: Was in Wahrheit die Mehrheitsgesellschaft den Marginalisierten antat, sollen diese, nach Ausweis der von der Mehrheitsgesellschaft im Umlauf gebrachten Gräueltgeschichten, zuvor ihren Gastgebern angetan haben. Zur vorläufigen Orientierung vgl. Maciejewski: Kinderraub; Solms: Zur literarischen Tradition des ‚Kinderraub‘; Hille: Identitätskonstruktionen, S. 27–38; Brittnacher: Das Märchen; Mladenova: Muster symbolischer Gewalt.

dekorieren können – dass Thomas sie weggeworfen hat, zeigt den Charakter des wahren Helden, dem nichts am Renommieren liegt. Campbells Vertrauen auf das Recht zu polizeilicher Willkür büßt seine Evidenz ein, als Thomas Shelby in Anwesenheit der Presse die Bilder des Königs verbrennen lässt, für den er und seine Brüder gekämpft haben. Auch die korrupten Polizisten Birminghams, eher stiernackig als gerissen, zweifeln nicht an der Integrität des Kriegsheimkehrers, mag er auch auf der anderen Seite des Gesetzes stehen, durchaus aber an der ihres Befehlshabers. Selbst Winston Churchill respektiert den tapferen „Zigeuner“ mehr als seinen eigenen Polizeiagenten. Campbell glaubt, Tante Polly, die gerade in der Kirche Kerzen für die auf dem Feld Gebliebenen anzündet, als das vermeintlich schwächste Mitglied der Familie in Angst und Schrecken versetzen zu können – sie kennt für den Feigling nur offene Verachtung.

Die politische Desorientierung einer Gesellschaft im Umbruch findet ihr Spiegelbild im düsteren, kaputten Charme Birminghams in den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts, den die Serie suggestiv ins Bild setzt. Es ist eine Stadt, in der auch tagsüber vor allem Dunkelheit und Feuchtigkeit herrschen, in deren Gerbgruben der Kloakengeruch hängt, während in den Hochöfen das Feuer faucht. Bierkutschen und Fäkalienkarren rumpeln über das schlammige Pflaster, von Ruß geschwärzte Arbeiter laufen erschöpft durch die Straßen, an den in Häusereingängen schlafenden Bettlern vorbei. Auf den Kanälen staken Schmuggler ihre Lastkähne im Schutz der Nacht zu ihrem Bestimmungsort und in den Kneipen singen rothaarige irische Mädchen wehmütige Lieder, während sie Spucknapfe leeren.⁹ Die rauen Klänge von Nick Caves *Red Right Hand*, später kommen noch Songs von Tom Waits und Johnny Cash dazu, passen zum Mythos vom Rebellen, der für eine verlorene Sache kämpft. Die *Peaky Blinders* gehen keiner Prügelei aus dem Weg und schlitzen mit den Rasierklingen, die in die Kappen ihrer Schiebermützen eingenäht sind – daher der Name der Gang: *PEAKY BLINDERS* –, den Gegnern die Gesichter auf, schneiden ihnen Ohren und Zungen

9 Das Interesse an einer Korrektur der offiziellen Geschichtsschreibung, die, wenn sie das Leben der unteren Schichten und ihren Anteil am britischen Imperium angemessen berücksichtigen will, auch das Hässliche und Ekelerregende nicht aussparen darf und es atmosphärisch vergegenwärtigen will, prägt nicht nur Steven Knights Serie *Peaky Blinders* über Birmingham, sondern bestimmt auch das Bild Manchesters in der zeitgenössischen belletristischen Literatur, vgl. McGuire: Der Abstinenz, mit einer durchaus analogen Beschreibung vieler Details des Lebens in den Slums. Vgl. dazu die Rezension von Wolfgang Schneider, FAZ 31.07.2021.



1



2

Abb. 1 und 2. Thomas Shelby. *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* (2013–2022).

ab und rauben ihnen das Augenlicht. Mit ihren martialisch rasierten Köpfen – im mittlerweile wieder modischen *under cut* –, die ihnen das Aussehen von Irokesen auf dem Kriegspfad verleihen, erscheinen sie als die Barbaren eines Übergangszeitalters, die auf den Trümmern der im Krieg zerstörten Welt ein neues Reich errichten wollen (**Abb. 1** und **Abb. 2**).¹⁰

10 Zur eigentümlichen Ästhetik des Barbaren und seinen geschichtsphilosophischen Implikationen vgl. Schneider: Der Barbar.

Von Mal zu Mal, von Episode zu Episode, von Staffel zu Staffel wird Thomas Shelby erfolgreicher, aber auch grausamer und skrupelloser. Sein Ziel, die Geschäfte der Familie in die Legalität zu führen – auch dies ein Standardmotiv der Mafiaästhetik –, wird systematisch von seinen Rivalen durchkreuzt, sodass ihm oft nur der Rückgriff auf Gangstermethoden bleibt, um seine Haut zu retten. Gleichwohl sympathisieren die Zuschauer mit ihm, weil seine Gegner zuverlässig erheblich abscheulicher sind: Der Halsabschneider Alfie Solomons, die grausamen amerikanisch-italienischen Mafiosi, die so dünkeltaft wie skrupellosen russischen Aristokraten, die pädophilen Mitglieder einer englischen Geheimloge, die in ihrem Patriotismus wie tollwütig agierende IRA, und schließlich die ultimativ widerlichen Gegner, die Faschisten – sie alle geben Thomas Shelby bei der Wahl seiner Waffen und seiner Entscheidung zur Skrupellosigkeit recht.

Die Serie *Peaky Blinders* trägt aber nicht nur der offiziellen Geschichtsschreibung ein verschwiegenes Kapitel nach, sie rechtfertigt auch – wohl eher ungewollt – deren Diskretion, denn sie zeigt auch, was die Rehabilitierten getan haben, nachdem sie sich aus dem Würgegriff der Repression freigekämpft hatten. Kein Verbrechen ist ihnen zu schmutzig, kein Mord zu grausam. Alle „Zigeuner“-Stereotypen werden, wenn auch im Interesse einer lange unterbliebenen Wiedergutmachung, reproduziert und perpetuiert: Die Kerle sind unverbesserliche Raufbolde, denen das Messer locker sitzt, stehlen alles, was nicht niert- und nagelfest ist, Polly ist eine Wahrsagerin wie aus dem Bilderbuch, ihre Wohnung ist eingerichtet wie der Kramladen einer Hexe, sie liest aus dem Kaffeesatz – beziehungsweise, weil wir in England sind, aus den Teeblättern –, um einen Blick in die Zukunft zu werfen, Kinder werden gegen ihren Willen zwangsverheiratet, die Frauen sind so verführerisch wie Carmen, fast alle haben Vorahnungen und Visionen, die meistens eintreffen, so wie die magische Macht über Hunde und Pferde bei Bedarf zwar ironisiert, aber andererseits auch bestätigt wird – die Lees, ein rivalisierender Clan, verhext das zum Gewinnen bestimmte Pferd der Shelbys, der sabbernde Dobermann von Father Hughes wird unter Tommys streichelnden Händen zum Schoßhund usw. Alle diese Stereotypen bleiben, geradezu ungeniert, in Kraft – und bestätigen immer wieder implizit, was der Text explizit widerlegen will.

Während der Clan der Shelbys und ihre Gefolgsleute eine auch zahlenmäßig große Gruppe der „Zigeuner“ vertreten, steht ihnen Tom Hardy als Alfie Solomons allein als Vertreter der Juden entgegen – auch er hat seine Gefolgsleute, aber diese erhalten in der Serie kein eigenes

Gesicht.¹¹ Alfie Solomons ist als Hehler, Schutzgelderpresser und im Rennbahngeschäft aktiv, aber vor allem betreibt er eine als Brotfabrik getarnte Rumbrennerei. Tarnung, Gerissenheit, parasitäre Bereicherung an den Geschäften anderer sind die Charakteristika seiner kriminellen Karriere. Zwar widerspricht der wuchtige, massive Tom Hardy schon physisch den Stereotypen vom vergeistigten, physisch eher unansehnlichen Juden – aber er entspricht ihm andererseits, indem er bei seinem Handel mit den britischen „Zigeunern“ oder den italienischen Mafiosi mit Stock und gebeugtem Rücken die Karikatur einer Shylock-Figur mimt, einen mickrigen Krämer, der unter Hinweis auf die Verfolgungsgeschichte des jüdischen Volkes um jeden Prozentpunkt der Ware feilscht, um dann mit plötzlich aufflammenden Gewaltausbrüchen desto furchteinflößender zu wirken. Auf Widerspruch aus den eigenen Reihen reagiert er, indem er nicht dem Beschwerdeführer, sondern seinem Nebenmann die Zähne einschlägt, um dessen Zorn auf den Querulanten zu stimulieren. Andererseits verkörpert Alfie Solomons trotz seiner imponierenden Physis die typischen Merkmale, die der Antisemitismus im Laufe der Jahrhunderte zusammengetragen hat: Ein lauernder, geldgieriger, auf seinen Vorteil bedachter Knauser, der nicht zögert, dem Verhandlungspartner sein Stigma als dessen Bringschuld in Erinnerung zu rufen. Vor allem aber kennt er grundsätzlich keine Loyalität. Wohl keine Figur des Neuen Testaments hat diesen Charakterzug in der ikonografischen Geschichte des Christentums so markant verkörpert und geprägt wie der Verräter Judas – auch wenn die Judastheologie sich mittlerweile von der vor allem durch Luthers Übersetzung geprägten Tradition gelöst hat.¹² Wo der Antisemitismus hingegen noch wirksam ist, hat er in dem Verräter Judas allezeit sein zuverlässiges Konterfei gefunden. Alfie Solomons verhandelt mit Thomas Shelby, solange er in ihm einen Verbündeten gegen die überlegene italienische Mafia erkennt, verrät ihn jedoch, kaum dass die Mafia ihm ein besseres Angebot macht. Später hilft er Tommy bei seinem Feldzug gegen Mosley, aber verrät ihn wieder an Changretta. Am Pessachfest, das die Befreiung der Juden aus der ägyptischen Gefangenschaft feiert, lädt Alfie die *Peaky Blinders* zum Mahl ein und veranstaltet unter weiträumigen Erläuterungen über den schurkischen ägyptischen Pharaon unter den nichts Böses ahnenden

11 Auch bei Alfred ‚Alfie‘ Solomons handelt es sich um eine authentische Figur, wenn er auch in Wahrheit wohl weniger schillernd war und weniger volatil agierte als in seiner ästhetischen Nachstellung.

12 Zu Judas und den mit ihm konnotierten Antisemitismus vgl. Brittnacher: Judas.



Abb. 3. Der Judaskuss. *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* (2013–2022).

Gästen ein Massaker, das er – die Assonanz von *gypsies* und *egyptian* kommt ihm dabei gelegen – als Befreiung vom „evil egyptian scum“ feiert und, ikonografisch unmissverständlich, mit dem Verräterkuss auf die Wange von Arthur als ultimativen Verrat besiegelt (**Abb. 3**). Da Thomas Shelby Alfies Beweggründe durchschaut, die von den seinen so weit nicht entfernt sind – sich zu bereichern, um seine Macht zu vergrößern –, bedarf es keiner großen Mühe, um Alfie zum nächsten Verrat zu bewegen, diesmal an den Italienern. Auf nichts ist bei Alfie Verlass, außer auf seine Bereitschaft zum Verrat. Später wird er sich bei den Shelbys als der „Jüdische Wanderer“ ankündigen lassen,¹³ um im Schutz des antisemitischen Stereotyps seinen vormaligen Gegnern als Hehler dabei zu helfen, die russischen Aristokraten auszunehmen – auch hier kommt ihm die Unterdrückungsgeschichte seiner Mutter, die Pogromen im russischen Winter zum Opfer fiel, gerade recht, um den Preis in die Höhe zu treiben. Der Einsatz der Pogromerinnerung beim Feilschen wie zuvor die Fabel vom ägyptischen und babylonischen Exil charakterisiert Alfie als ewigen Wucherer, der zuletzt sogar die Verfolgungsgeschichte des jüdischen Volkes entwertet. Andererseits verfügt er, anders als Tommy, über eine reflektiertere Delinquenzerfahrung. Er weiß, dass der Weg in die Kriminalität für den am Rande der Gesellschaft Lebenden kürzer ist als für den, der sich in ihrem Zentrum befindet. Deshalb kann er auch in der sechsten Episode der dritten

13 Zum Motiv des ewigen Juden vgl. Körte: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten.

Staffel den gelegentlichen moralischen Hochmut Tommys relativieren, der das ungerührte Hinmorden seiner Widersacher für berechtigt hält, nicht aber ihre Entführung seines Kindes. Auch Tommys Ehrbegriff, daran erinnert Alfie ihn nachdrücklich, bleibt der Ehrbegriff eines Kriminellen.

Der Erste Weltkrieg hat alles verändert, alle Parameter verschoben – nur den einen nicht: In England ist der Gegensatz zwischen den Klassen, zwischen *upper class* und *lower class*, nach wie vor der dominierende hegemoniale Konflikt, der alle anderen Konflikte überlagert.¹⁴ Mehr als „Gypsies“ oder „Tinker“ oder Juden sind die Shelbys und Alfie Solomons Bewohner von Small Heath geblieben, den Slums der Arbeiterklasse in Birmingham, sie sind und bleiben Proletarier, die auch noch, als sie am anderen Ende der sozialen Skala angekommen sind, den Geruch ihrer Kindheit und ihrer Herkunft vermissen, den „Gestank von Pisse und Stahl“, wie sich Arthur in dem ihm eigenen blumigen Idiom ausdrückt. Andererseits wird der Hiatus zwischen dem Proletariat und den Gangstern immer größer, der zum Boss aufgestiegene Thomas Shelby wird in der vierten Staffel mit dem Vorwurf seines Prokuristen Devlin konfrontiert, zum Verräter an der eigenen Klasse geworden zu sein, während er das so alte wie verlogene Narrativ vom gesellschaftlichen Aufstieg auch der Unterprivilegierten als Rechtfertigung bemüht: „Ich bin ein herausragendes Beispiel dafür, was ein Arbeiter aus Birmingham erreichen kann.“

Wie vergleichbare andere Serien, man denke an *Boardwalk Empire* oder an *Babylon Berlin*, zeichnet auch *Peaky Blinders* die Geburt der modernen Gesellschaft aus einer Gemengelage

von Gewalt und Kriminalität, Arbeitslosigkeit und politischer Bedrohung durch den sich anbahnenden Aufstieg des Faschismus [nach]. Die ‚Halb‘- und ‚Unterwelten‘ dieser Serien entwerfen komplizierte Szenarien, in denen die Unterscheidungssemantiken für die Vorstellungen von ‚Oben‘ und ‚Unten‘, ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘, ‚Norm‘ und ‚Abweichung‘ porös werden.¹⁵

Peaky Blinders, Steven Knights romantische Ethnografie des Verbrechens, wirft den Blick auf zwei marginalisierte Ethnien, die „Zigeuner“ und die Juden, und ihr Ringen um einen Platz in der Gesellschaft. Er aktiviert damit nicht nur die Frage nach der Relevanz marginalisierter

14 Vgl. auch Long: *Modern Company*, S. 46.

15 Vgl. den CfP von Andreas Blödorn zu: *Babylon Berlin* [Zugriff 11. 02. 2022].

Subkulturen und verlangt auch von der Historiografie, in deren Schriften Randgruppen wie „Zigeuner“ oder Juden kaum oder gar nicht sichtbar sind, eine Überprüfung ihrer Expertise.¹⁶

Das Eigentümliche an *Peaky Blinders* jedoch ist, dass in dieser Serie gerade die Marginalisierten, die Außenseiter der Gesellschaft, „Zigeuner“ und Juden, aber auch andere, ethnisch indizierte Gangster wie die italienischen Mafiosi, nicht als Störfaktoren, sondern als Motor einer sozialen Entwicklung erscheinen, die im Neoliberalismus des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet – was weniger die kriminellen Aktivitäten dieser Gruppen als den kriminellen Subtext des Neoliberalismus diskreditiert. Ethnische Stereotypen, an denen die Serie unbeirrbar festhält, mag sie auch deren Bewertung ändern, befähigen zumal die Angehörigen der beiden randständigen Ethnien zu ihrer chamäleonhaften Effizienz. Die angeblich besondere Gerissenheit der Juden¹⁷ und die angeblich besondere Gewalttätigkeit der „Zigeuner“ machen es in dieser Serie den beiden Gruppen leicht, zum Vorreiter einer gesellschaftlichen Veränderung zu werden – in der sie, wie wir nur zu gut wissen, bis heute immer noch keine Gleichberechtigung genießen.

Steven Knights zweifellos gut gemeintes Geschenk einer romantischen Korrektur der Kriminalgeschichtsschreibung, die auch den bislang übersehenen, verschwiegenen oder gar systematisch geleugneten Anteil der gesellschaftlichen Außenseiter am Aufbau des *British Empire* reflektiert, ist, so gesehen, ein Danaergeschenk, das mit alten Stereotypen vergiftet ist. Wer – ich bekenne mich schuldig im Sinne der Anklage! – Shelbys Kampf gegen korrupte Polizisten und gewissenlose Politiker atemlos und beifällig verfolgt, wer die kinetische Wucht der Serie, die Opulenz ihrer Bilder, den Drive ihrer Musik, die pointierten Dialoge und die rasanten Actionsequenzen bewundert, wer sich an den mühsam und verlustreich erkämpften Siegen Thomas Shelbys freut und in der Serie eine ästhetische Korrektur historischer Vorurteile zu erkennen glaubt, hat nur zu Hälfte recht. Es ergeht ihm wie den Zuschauern der Uraufführung von Brechts *Dreigroschenoper*, die auf den Stühlen standen, applaudierten, nach Zugaben riefen und sich zum Gesang der Seeräuber-Jenny wiegten: Auch sie erlagen einem provozierten ästhetischen Missverständnis. Statt die *Dreigroschenoper*


16 Zum vergleichbaren Diskurs eines angeblich fehlenden Patriotismus der deutschen Juden und der deshalb verschuldeten militärischen Niederlage des Ersten Weltkrieges vgl. Brittnacher / von der Lühe (Hg.): Kriegstaumel und Pazifismus.

17 Vgl. Gilman: Die schlaun Juden.

als Lektion, als ein „Lehrstück“ über die Perfidie des Kapitalismus zu begreifen, dessen amoralische Profitgier aus Gründen besserer Verständlichkeit in die kriminelle Unterschicht der Londoner Gesellschaft verlegt wird, hat das Berliner Publikum die Inszenierung für die Wahrheit genommen und dem Rachewunsch der Tellerwäscherin applaudiert, auf einem Kanonenboot zurückzukommen und reinen Tisch zu machen, obwohl das Stück eben diese Fantasie als den ewigen Tagtraum der Zukurzgekommenen zur Kenntlichkeit entstellt hatte. Hannah Arendt behauptet in ihrer Abhandlung *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* 1955, das Stück habe das Gegenteil dessen bewirkt, was Brecht gewollt habe: Statt die Heuchelei der bürgerlichen Ökonomie zu durchschauen, die sich in nichts von der Raffmentalität krimineller Banden unterscheide, haben die Zuschauer in Mackie Messer und seinen Spießgesellen ein Abbild ihrer selbst gefeiert: Das „einzige politische Ergebnis des Stückes war, daß jedermann ermutigt wurde, die unbequeme Maske der Heuchelei fallen zu lassen und offen die Maßstäbe des Pöbels zu übernehmen.“¹⁸

Wer der Erfolgsgeschichte Thomas Shelby's applaudiert, stimmt eben auch dem rücksichtslosen Profitdenken des Neoliberalismus zu, wer in der Serie eine Parabel über die längst fällige Rehabilitation der „Zigeuner“ erkennt, übersieht den hohen Preis, der dafür zu zahlen war, wer sich von der androgynen Männlichkeit des charismatischen Cillian Murphy als Thomas Shelby faszinieren lässt, weil sie weniger verschwitzt, stiernackig und vierschrotig auftritt als die seiner Gegenspieler, ist selbst das Opfer einer rührseligen ästhetischen Oberfläche, deren Subtext Brechts erfrischender Zynismus in seinem Drama entlarvt hatte.

ORCID®

Hans Richard Brittnacher  <https://orcid.org/0000-0003-0282-2510>

Bildnachweis

Abb. 1–3 *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* (2013–2022).

¹⁸ Arendt: *Elemente*, S. 717.

Hans Richard Brittnacher

Filme und Serien

- Babylon Berlin*, Regie: Tom Tykwer / Achim von Borries / Henk Handloegten, D 2016–2022.
- Boardwalk Empire*, Regie: Tim Van Patten / Martin Scorsese / Allen Coulter / Jeremy Podeswa / Alan Taylor, USA 2010–2014.
- Once upon a Time in America*, Regie: Sergio Leone, Italien/USA 1984.
- Suburra*, Regie: Giuseppe Capotondi / Andrea Molaioli / Michele Placido, Italien 2017–2020.
- Der Pate I*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1972.
- Der Pate II*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1974.
- Der Pate III*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1990.
- Peaky Blinders – Gangs of Birmingham*, Regie: Otto Bathurst / Tom Harper / Colm McCarthy / Tim Mielants / David Caffrey / Anthony Byrne, GB 2013–2022.
- The Sopranos*, Regie: Timothy Van Patten / David Chase / Steve Buscemi / David Nutter / Nick Gomez / Danny Leiner / Jack Bender / Allen Coulter / Terence Winter / Alan Taylor / Daniel Attias / Henry Bronchtein / James Hayman / Phil Abraham / Martin Bruestle, USA 1999–2007.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Frankfurt a. M. 1955.
- Blödorn, Andreas: CFP zu *Babylon Berlin* und die filmische (Re-) Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven, abrufbar unter: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/9389951/cfp-call-chapters-sammelband-babylon-berlin-und-die-filmische-re> [Zugriff 11.2.2022].
- Brittnacher, Hans Richard: Das Märchen von den Kinderdieben – zur Unverwüstlichkeit eines Vorurteils, in: Josting, Petra / Roeder, Caroline / Reuter, Frank / Wolters, Ute (Hg.): „Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind.“ „Zigeuner“-Bilder in Kinder und Jugendmedien, Göttingen 2017, S. 56–78.
- Brittnacher, Hans Richard: „Eine Frage der Ehre“. Mythos Mafia in Literatur und Kunst, in: Geisenhanslüke, Achim (Hg.): *Würdelos. Ehrkonflikte von der Antike bis in die Gegenwart*, Regensburg 2016, S. 199–218.

- Brittnacher, Hans Richard: Judas oder: Die Unvermeidlichkeit des Bösen. Literarische Lösungsversuche eines theologischen Rätsels, in: Walter-Jochum, Robert / Lörke, Tim (Hg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien, Göttingen 2015, S. 17–32.
- Brittnacher, Hans Richard / von der Lühe, Irmela (Hg.): Kriegstaumel und Pazifismus. Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg, Frankfurt/Main u. a. 2016.
- Gilman, Sander L.: Die schlaunen Juden. Über ein dummes Vorurteil, Berlin 1998.
- Hille, Almut: Identitätskonstruktionen. Die Zigeunerin, Würzburg 2003.
- Körte, Mona: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik, Frankfurt a. M. 2000.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a. M. 2007.
- Ledger, Sally: The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siecle, Manchester 1997.
- Long, Alex: Modern Company, Postmodern Crisis, in: Studies in Popular Culture 41 (2019), S. 45–68.
- Maciejewski, Franz: Kinderraub oder Zigeunerraub? Zwei Anmerkungen zu Brüggemann, in: Awosusi, Anita (Hg.): Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur, Heidelberg 2000, S. 89–95
- McGuire, Ian: Der Abstinente, München 2020.
- Mladenova, Radmila: Muster symbolischer Gewalt. Das Kinderraubmotiv in visuellen Medien, in: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hg.): Visuelle Dimensionen des Antiziganismus, Heidelberg 2021, S. 59–81.
- Schneider, Manfred: Der Barbar: Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München 1997.
- Smith, Evan: ‚Brutalised‘ Veterans and Tragic Anti-Heroes. Masculinity, Crime and Post-War-Trauma in *Boardwalk Empire* and *Peaky Blinders*, in: Walsh, Michael J. K. / Varnava, Andrekos (Hg.): The Great War and the British Empire. Culture and Society, London 2017, S. 279–289.
- Solms, Wilhelm: Zur literarischen Tradition des ‚Kinderraubs‘, in: Engbring-Romang, Udo / Solms, Wilhelm (Hg.): „Diebstahl im Blick“? Zur Kriminalisierung der Zigeuner, Seeheim 2005, S. 180–195.